تبرماسين عبد الرحمن
منصور آمال

رؤية العالم بين سلطة الماركسية وسحر النسقفي الغريب l'étranger لألبير كامي

«الرواية هي بحث عن قيم أصيلة في عالم لا أصيل فهي بالضرورة في آن واحد سيرة و تاريخ اجتماعي »

لوسيان جولدمان

تقديم:

حين تحتار الذّات أمام سيطرة العلم و التكنولوجيا و الآلة، و عندما تغيب في زحمة الضياع و التيه، حين تصبح بضاعة خاضعة للتبادل و قيم السوق في عالم فقد أدنى ما يملكه من إنسانية، تقرّر الذّات–إذن– أن تفرّ من عالم المادّة و سيطرة رجال رأس المال، و تعلن رفضها بل تؤسس لطريقة أخرى للحياة.

لقد حلّ عهد جديد على أوروبا بعد الثّورة الصّناعية، حيث شقّت الإنسانية هناك طريقها لعالم الصّناعة و الآلة و قفزت الطبقة البورجوازية إلى مصاف السلطة الاقتصادية، و سيطرت على وسائل الإنتاج و اليد العاملة، حيث أصبحت هي قائدة الحركة الإنتاجية، فاستبدّت بالرأي و أهملت الحقوق الطبيعية والمشروعة للطبقة العاملة
" البروليتاريا".

و لم يكن أمام "البروليتاريا" إلاّ أن تستسلم للضغوطات المفروضة، لتبقى تعامل في المصنع على أنّها "أداة إنتاج" فقط، فأحسّت باغترابها، و شاعت نزعة "التشيؤ"REIFICATION، و أخذت الإنسانية تسير إلى طريق مسدود.

في ظل هذا الوضع ظهرت الماركسية MARXISME على يد "كارل ماركس" KARL MARX "فريدريك أنجلز" FRIEDRICH ENGELS كردّة فعل، تناهض الحياة التي أضحى عليها العامل و تسعى لتغييرها بموضوعية.

زحف الفكر الماركسي إلى كافة أنواع المعرفة، و تشبّعت الأنتلجنسيا-آنذاك- بأطروحات "ماركس"، و نظرت إليه على أنّه مخلّص البشرية من الظلم و الاستبداد

و الاستغلال، و انتقلت هذه الأفكار إلى الأدب، و حلّ زمن جديد على الدراسات الأدبية، و مع التوسّع الهائل لعلم الاجتماع العام[*] خلال النصف الثّاني من القرن العشرين نشأ "علم اجتماع الأدب" THE SOCIOLOGIE OF LITERATURE، باعتبار« أنّ الأدب ظاهرة اجتماعية لا تقلّ أهمية عن باقي للظواهر الاجتماعية الأخرى »[1] ، كما

أنّه « ظاهرة من ظواهر الوعي الاجتماعي لدى النّاس المرتبط بالظروف الاجتماعية و التاريخية و المتغيّر بتغيّرها »[2] ، و هكذا فسّر الأدب في ظلّلها على أنّه إحالة اجتماعية social referent.

لكن مع بزوغ فجر البنيويةSTRUCTURALISME ذوت النزعة الاجتماعية و حلّ محلّها تقديس النسق، حتّى مجيء "لوسيان جولدمان"LUCIEN GOLDMAN و"جورج لوكاتش"GEORGE LUKACS اللّذين أقاما جسرا بين الفكر الأيديولوجي المتشبع بمفهوم الإلتزام و الفن.

ففي هذه المداخلة نعمد إلى تحليل رواية "الغريب"l'étranger وفقا لمنهج "جولدمان"، كما نؤكد في هذه المداخلة على بعدين أساسين:

1- تحديد المقومات الأساسية التي تعطي للعمل الفني قيمته الدلالية.

2- أن نقيم ربطا بين البنى الدلالية و رؤى العالم وفق منظور الطبقات الاجتماعية.

1- رؤية العالم من النقد الماركسي..حتّى البنيوية التكوينية: في النشأة و الماهية

1-1- ماركس و الجنّة الضائعة:

قامت الماركسية على فكرة مفادها أنّ الأدب« أداة أساسية من أدوات الضبط الاجتماعي، و هو أسلحة الطبقة، و من خلاله تتواجه الأيديولوجيات المتعارضة »[3] ، فهو يسعى إلى زيادة وعي أفراد المجتمع.

و تعود جذورها الأولى إلى عدد من الفلاسفة الماديين التقدّميين و على رأسهم الفيلسوف الروسي "تشيرنفسكي" الذي قدّم محاولة مبكّرة في رسالته لنيل درجة الماجستير في الآداب و التي موضوعها"علاقة الفنون الجمالية بالواقع" و فيها عرض تحليلا دقيقا لمفهوم الجمال، و بعده لمعت أسماء شهيرة مثل: "بلياخنوف"plekhanov و لوكاتش.

أكّد "ماركس"[**] منذ البداية أن الأدب و الفن سلاح الطبقة، ففي المجتمع المقسّم إلى طبقات يعكس الأدب و الفن، الأفكار السياسية و الأخلاقية و الجمالية لطبقة بعينها[4]، كما أنّه يعبّر في الآن نفسه عن أطماع الطبقة الحاكمة التي تسعى إلى استمرار فرض سلطتها.

لذلك فقد حصر "ماركس" و زميله "أنجلز" تحليل الأدب في ثلاث مقولات أساسية:

أ- الأدب كشكل إيديولوجي يمكن النظر إليه كأحد العناصر الجوهرية المكوّنة للبناء الفوقي للمجتمع، حيث أنّه يعكس جوانب محددة من البناء التحتي للاقتصاد، و البناء الاجتماعي بصفة عامة.

ب- مناقشة الواقع الأدبي كأساس للأحكام النّقدية.

ت- النظر إلى الأعمال الأدبية كنشاط فني إبداعي تاريخي تصوّري و جدلي(5).

فماركس يرى أنّ المجتمع يتكوّن من بنيتين مختلفتين، متجادلتين هما: البنية التحتية التي تتكوّن من قوى الإنتاج و علاقات الإنتاج، و أنماط الإنتاج، و البنية الفوقية التي تشمل كل النتاج الفكري و الإبداعي و الثقافي الناتج عن البنية الأولى(6).

لقد آمن"ماركس" بوجود **علاقة جدلية** dialectique حقيقية قائمة بين البنية التحتية و البنية الفوقية، فقال بفكرة أنّ الأدب يجب أن يغيّر في الحياة الاجتماعية و التاريخ، كما يؤثر المجتمع و التاريخ في الأدب.

و فكرة التغيير الجدلي dialectical change هذه، تتبع أساسا من الصراع القائم بين العناصر المتضادة أو المتناقضة، و هي في ذات الوقت القانون العام الذي يحكم كافة أشكال الظواهر أو الأنساق الموجودة في الطبيعة(7).

فمثلا نأخذ المجتمع بوصفه عنصرا يسمّى **الموضوع أو القضية thesis** فهو يخلق أمرا **نقيضه antithesis**، فالصراع بين الموضوع و نقيضه ينتج مركبا جديدا هو **مركب الموضوع synthesis**، و يعطي ماركس مثالا عمليا لهذه النظرية« ففي المجتمع الرأسمالي نجد التناقض و العداء بين طبقتين: الطبقة الرأسمالية و الطبقة العاملة، و إن حلّ هذا التناقض يتأتّى بالثّورة العمّالية و خلق المجتمع الاشتراكي كعنصر جديد لحل التناقض »(8) .

ليس هذا فحسب، بل إنّ ماركس أراد من خلال هذه النظرة أن يعيد بلورة التّاريخ، فالتاريخ عندما يخضع لهذه النظرية يصبح تاريخا جدليا لا يقوم على فكرة التراكم، بل يقوم على فكرة الظاهرة و نقيضها، فالمجتمعات في كل لحظة تعيد بناء تاريخها، فلا تقديس لأي لحظة تاريخية.

و يمكننا أن نلخص المقولات الأساسية التي قامت عليها الماركسية و أثرت بشكل كبير في التحليل الماركسي للأدب في النقاط الآتية:

أ) النظام الاجتماعي و المؤسسة:système sociale et institution

يعد **TALCOTT PARSONS (1902– 1979)** أوّل من تطرّق لتعريفه في كتابه المعنون "THE SOCIAL SYSTEM" حيث حاول أن يؤكد على أنّ النظام الاجتماعي هو مجموع الأنظمة الفوقية في كل بنية كلية[9].

فالمؤسسة في النظام الماركسي تقوم« على تضافر عدد من النّاس يعملون على تحقيق هدف واحد، و على رأسمال مادي و معنوي يسمح بإنتاج السلع أو الخدمات المنوي إنتاجها » [10] .

لكن للأسف بقيت مفاهيم ماركس للمؤسسة خيالية إلى حد كبير حتّى أثبتت فشلها بسقوط الاتحاد السوفيتي، فهي تشبه إلى حد كبير جمهورية أفلاطون الخالدة.

ب) الطبقة الاجتماعية:la classe sociale

يعد مفهوم الطبقة الاجتماعية مفهوما أساسيا في التحليل الماركسي للتغير الاجتماعي، فقد أطلق هذه الكلمة و عمّمها من خلال كتاباته الاقتصادية و السياسية، و كان« يقصد التصنيف السلبي و الإطلاقي الذي يؤدي إليه النظام الرأسمالي، ففي ظل نمط الإنتاج الرأسمالي تنعدم الديمقراطية »[11] .

لكن هذا المفهوم لديه يولد–بدوره– مفهوما ضروريا آخر هو **الصراع الطبقي la lutte de classes**، حيث(تتحول–فيه– الطبقة الكادحة إلى قوّة للتغيير حينما يزداد القهر و يزداد الاتصال بين أفراد الطبقة الواحدة)[12].

و الحل–في نظره– لهذا الصراع هو بلوغ "المجتمع الشيوعي" الذي تختفي في الطبقات.

ج)الوعي الطبقي: conscience de classe

و هو تعبير روّجته الماركسية يتعلّق بانتماء الفرد، الواعي و الديناميكي لطبقة من طبقات المجتمع، فوعي العامل ليس متبلورا بسبب الغشاء الأيديولوجي الذي يطمس حقيقة علاقات الاستغلال[13].

لذلك فالماركسيون يميّزون بين نوعين من الوعي:

- الوعي الطبقي البورجوازي: هو وعي ايديولوجي، مزيّف و رجعي.
- الوعي الطبقي العمّالي: هو وعي علمي، موضوعي و تاريخي أيضا[14].

أمّا في الأدب و الفن، فجولدمان"**GOLDMAN** يرى أن الإنتاج الأدبي و الفكري و الفلسفي في مجتمع معيّن، و لهذا يعمد "جولدمان" إلى تحليل الوضع الاجتماعي و السياسي و الاقتصادي للطبقة التي نشأت فيها الجانسنية، كي يتمكن بعدئذ من الوصول إلى رؤية العالم لدى هذه الطبقة.

د) التشيؤ و الاغتراب:réification et aliénation

و هو مصطلح ابتكره "كارل ماركس" للتعبير عن حالة الضياع التي يعيشها الفرد وسط عالم المادّة، و الذي يحوّله إلى شيء أو بضاعة خاضعة للتبادل وقيم السوق في المجتمعات الشمولية الرأسمالية، ممّا يجعله يفقد إنسانيته تدريجيا لصالح عالم المادّة و الأشياء[15]. كما أنّ« فوضوية القوانين هي أصل التشيؤ »[16] .

و سيطرة التشيؤ على المجتمعات تفقد الوعي الجمعي تدريجيا، و تؤدي إلى حالة استلاب أو اغتراب aliénation،« و استلاب الشخصية يسببه تقسيم العمل du travail[***] division في إطار النظام الرأسمالي الحديث، فقد لاحظ الباحثون أنّ نمط العمل الاقتصادي القاهر يؤدي إلى استلاب مربّع الزوايا يقوم على:أ) الشعور بالعجز ب) فقدان المعنويات ج) الانعزال التدريجي فشبه التّام د) الاغتراب »[17] .

و قد حاول "لوسيان جولدمان" أن يجيب على سؤال مفاده: إلى أي حدّ تمكنت الرّواية الجديدة عند "ألان روب غرييه"ALAIN ROBBE GRILLET أن تمثّل حالة الاغتراب في المجتمع الرأسمالي؟

هكذا، و بالرغم ممّا قدّمه ماركس من غنى نظري، فقد خابت تنبؤاته خاصّة ما يتعلّق بنهاية المجتمع الرأسمالي، و الأحداث خير دليل على ذلك، فقد تفكّك المجتمع الاشتراكي، و أثبتت الرأسمالية جدواها، و انعكس فشلها على الجانب النقدي، و ظهرت نزعة جديدة تؤمن بسلطة النسق و البنية النصّية.

1-2- البنيـــويـــة: عود إلى النسق

ظهرت البنيوية **structuralisme** و أسست أرضيتها على مفهوم "البنية" structure و تحويلاتها، هذا المفهوم الذي شاع في علم الاجتماع على يد "كلود ليفي شتراوس" و "لوي ألتوسير"، و في علم النفس التحليلي من خلال مؤلفات "ميشال فوكو"

و "جاك لاكان"، و إذا حاولنا تحديد البنيوية فإنّنا يجب أن نسلّم بالمقولة الآتية لــ"جان بياجيه" JEAN PIAGET « إنّ البنية تكتفي بذاتها و لا تتطلب لإدراكها اللّجوء إلى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها »[18] .

و رغم أنّ البنيوية(الشكلانية) نشأت في رحاب الثّورة الاشتراكية في روسيا، إلاّ أنّها قد وقفت ضد الفلسفة الماركسية، و وصف البنيويون بأنّهم« الأبناء الضالون للثّورة »[22] ، و لذلك فقد ركّزت في التحليل النقدي على المبادئ الأساسية الآتية و التي أسست فيما بعد لمنهج "جولدمان":

أ) إنّ الإبداع الأدبي فن لغوي؛ و اللغة و الشكل هما أساس بنائه الفنّي، باعتبار أنّ اللّغة الأدبية وسيلة إبلاغ و غاية فنية في الآن ذاته، و قيمة الإبداع تكمن في صياغته.

ب) التركيز على استقلال الإبداع الأدبي عن الواقع.

ج) ضرورة تحرير "علم الأدب" من النزعات الفلسفية و الدينية و الأيديولوجية[23].

لكن على الرغم من أنّ البنيوية أقامت للنقد الأدبي المعاصر "قاعدة علمية" لا يمكن تجاهلها، إلاّ أنّ إهمالها للذّات و طمسها للتاريخ، و قيامها على النزعة اللاإنسانية و إعلاؤها للعقلانية على حساب الروحية، جعل ضوءها يختفي وسط عتمة مخبرية، لتظهر البنيوية التكوينية STRUCTURALISME GENETIQUE لتصحح مسارها و تعيد للماركسية بهرجها.

1-3- البنيوية التكوينية: الوعي الطبقي و البنى

ظهرت البنيوية التكوينية على يد "لوسيان جولدمان" لتقيم جسرا بين الأيديولوجيا و الفن، حيث كانت خلاصة الجمع بين« الواقعية الاشتراكية عند جورج لوكاتش و بعض عناصر المنهج النفسي عند بياجيه و بعض خصائص المنهج البنيوي الشكلاني »[24] ، إذ اتجهت لإضاءة البنيات الدالة و تحديد مستويات إنتاج المعنى عبر أنماط من الرؤية للعالم، و لذلك فلا يمكن فهم منهج جولدمان إلاّ بالرجوع إلى المقولات الأساسية عند جورج لوكاتش.

1-3-1- الكلية و الجنسانية عند جورج لوكاتش:

يعد جورج لوكاتش(1885– 1971) من أبرز المنظرين الماركسيين في القرن الماضي، و قد تبلورت أفكاره في عدّة مؤلفات هي: "التاريخ و الوعي الطبقي"، "الروح و الأشكال"(1911)، "نظرية الرواية"(1930)، "الأدب الألماني في عصر الامبريالية"، "جوته و عصره"، "هيجل في شبابه"، "دراسات في الواقعية الأوروبية(1948)، حيث تظل الفكرة الأساسية التي تطارد لوكاتش هي أنّ« الأعمال الفنية العظيمة تعكس أزمة العصر و تصوّر ما حلّ بالحياة الإنسانية من تشويه للوعي نتيجة طغيان النظام الرأسمالي »[25] .

يؤسس لوكاتش نظرته على فكرة تربط بين مفهومين أساسين:

1- الكلية أو الشمولية

2- الجنسانية أو النموذج.

حيث يرى أنّ الأدب الواقعي يسعى إلى تناول شمولي للإنسان، فهو يأخذ الأبعاد الاجتماعية و الأخلاقية نصب أعينه، دون أن يتجاهل البعد الداخلي الذاتي« فالنوع و المعيار الأساسي للأدب الواقعي هو النموذج type و هو مركب من نوع معيّن يربط العام و الخاص ربطا عضويا سواء على مستوى الشخصيات أو الأوضاع »[26] .

يعني هذا أنّ الأديب الواقعي-في نظر لوكاتش- يقدم الحياة **مكتملة** باعتبارها نموذجا يشمل ما هو أساسي و مشترك و بالغ المثالية.

نستنتج مما سبق أنّ مقولة **الشمولية أو الكلية la totalité** و التي ولّدت "رؤية العالم" عند جولدمان لم تكن وليدة الفكر الماركسي، بل هي متأصلة في الفلسفة الهيجلية لكنّها كانت تظهر عند كل من "جان بياجيه" و "لوكاتش" و "جولدمان" بنكهة خاصة، و هذا ما يؤكد أنّ الفكر الأصيل لا يولد على يد مفكر واحد، و إنّما هو من صنع أجيال المفكرين المتعاقبة.

1-3-2- رؤية العالم و الربط الخفي عند جولدمان:

تأسست البنيوية التكوينية امتدادا للفكر الهيجلي و اللوكاتشي حيث ركّزت على مبدأين أساسيين:

المبدأ الأوّل: و هو ضرورة وجود علاقة بين الإبداع باعتباره بنية فوقية و بين الواقع الاجتماعي بوصفه بنية تحتية.

المبدأ الثّاني: الإبداع الأدبي رسالة اجتماعية[27].

فالأديب في نظر "جولدمان" يجب أن يرفع الضمير إلى مستوى الوعي الجماعي، و هذا في نظره لا يتأتى إلاّ من خلال رؤيته للعالم.

و تعتبر مقولة "رؤية العالم"vision du monde أساسية لدى جولدمان فهو

« لا يأخذها بمعناها التقليدي أي باعتبارها تصوّرا واعيا للعالم، بل هي عنده الكيفية التي يحس بها و ينظر بها إلى واقع معيّن، إنّ ما هو حاسم ليس هو نوايا الأديب بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها إبداعه »[28] .

و في عام 1956 أصدر جولدمان كتابه le dieu cache "الربّ الخفي" درس فيه« الرؤية المأسوية للحركة الجانسينية و التي تمثل طبقة اجتماعية فقدت دورها السياسي و الاجتماعي، و هي طبقة نبلاء الرداء، و التي بلورت ايديولوجيتها في تطرف ديني و أخلاقي لا يقبل بأنصاف الحلول أو بالتسويات »[29] .

يطلق جولدمان منهجه على أعمال كاتبين هما: باسكال، راسين، حيث تتوفّر في هذه الأعمال الرؤية المأسوية التي تطالب بالكل أو لا شيء، كما تتميّز بمعرفة نظرية للعالم فهي أقرب إلى العقلانية، إضافة لرفض عميق لقوى العالم، و تتركّز على عناصر ثلاث أساسية:

1- الله

2- العالم

3- الإنسان

فالله خفي-في نظر جولدمان- لا يراه معظم النّاس إلاّ أنّه مرئي بالنسبة للمختارين منهم و الذين صبّ عليهم نعمته، أمّا علاقة الإنسان بالعالم الاجتماعي و الكوني فهي حادّة، لأنّ الله غائب و لا تبقى للإنسان غير حقيقة واحدة هي العالم، و يترتّب على ذلك أن يعيش الفرد دون أن يشعر بلذّة أو متعة.

و في النهاية دعا جولدمان إلى دراسة الحركة المستمرة من النّص إلى المجتمع.

2- نحو سوسيولوجيا رواية الغريب "l'étranger" لألبير كامو:

2-1- ملخص الرواية:

تروي قصة l'étranger حياة Meursault أحد الموظفين الفرنسيين في الجزائر، و هو لا يعي ما يدور حوله، فعندما ماتت أمّه لا يذكر سوى كلمات و حركات لا معنى لها للنّاس الذين حضروا مراسيم الدّفن، و لا يلفظ و لو كلمة واحدة عن علاقته بمن ماتت.

يتعارك Meursault مع شقيق الفتاة العربية عشيقة Raymond sintés زميله،

و يرديه قتيلا عندما تشتد حرارة الشمس، فيسجن Meursault و يحاكم لمدّة يومين، فيحس بأنّه غريب بينهم، و هو لا يدرك تماما أنّه قد أقدم على جريمة قتل، كما أنّه لا يفهم

و لا يعرف لماذا يعاقبونه و لماذا يكرهه النّاس، و يحكم في النهاية علىMeursault بقطع رأسه في مكان عام باسم الشعب الفرنسي.

يرفض Meursault استقبال الكاهن و يعلن كفره« إنّني لم أعد أحتمل و لا أريد المزيد، و كان هو يريد أن يحدثني من جديد عن الرب، فتقدّمت إليه، و حاولت أن أوضح له للمرّة الأخيرة أنّه لم يعد لدي سوى قليل من الوقت، و أنّني لا أريد أن أضيعه مع الرّب »[30] .

و يمضي زمن غير محدّد بعد المحاكمة و لا يذكر هل أعدم؟ و كيف أعدم؟ أو متى يعدم؟ يقول:« في ذلك الليل الذي يفيض بالنجوم أحسست للمرّة الأولى بعذوبة و رقة اللامبالاة، و أحسست أنّني كنت سعيدا في يوم من الأيام، و لا زلت حتّى الآن، أتمنى أن ينتهي كل شيء و أتمنى أن أكون هناك أقل وحدة من هنا، و لم يبق سوى أن أتمنى أن يكون هناك الكثير من المتفرجين يوم الإعدام »[31] .

2-2- عناصر السرد و رؤية العالم:

إنّ الخطاب الروائي- و تحديدا الغريب- لا يمكنه أن يتأسس بعيدا عن البنية الثقافية و السوسيولوجية للذّات الكاتبة، فهو نتاجها، تلك البنية التي تظل- دائما- تملي مضمونها، و تبعاتها على القاص، ترشده و تساعده في تشييد عالمه المتخيّل، و عالمه البديل، لذا عرّفه "سعيد يقطين" بأنّه« بنية

دلالية تنتجها ذات(فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، و في إطار بنيات ثقافية و اجتماعية محددة »[32] .

لذلك فالرواية في عرف البنيويين التكوينيين لا يمكن إدراك رؤية العالم الكامنة فيها إلاّ وفقا لركائز ثلاث هامّة:

- ✓ بناء الإنتاج الأدبي(الشخصية، المكان، الزمن)
- ✓ مبدع الإنتاج.
- ✓ الفترة التاريخية للعمل.

2-2-1- رؤية العالم من خلال الشخصية:

ظلت الشخصية الروائية في الأعمال الكلاسيكية ضرورة في بناء العمل الروائي، فلا يمكن للمؤلف أن يصوّر عالما و حياة دون أشخاص يصنعون الحدث، يثورون ضدّه أو يتأقلمون معه أو يقبلونه بكامل الرضى، حيث تتعدد الشخوص و تتشابك الأفعال و الآراء، فيتحوّل العالم السردي عالما مفعما بالأسئلة، فكلّما اتسع الفضاء الروائي احتاج المؤلف إلى مجموعة من الشخصيات الجديدة، تنمّي الحدث و تفعّله.

لكن هذا التصوّر أفرز خلطا بين مفهوم الشخصية الحكائية personnage و الشخصية الواقعية personne، و قد ميّز "ميشال زرافا" بين الشخصيتين حيث اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية.

أمّا في رواية "الغريب" يحدث العكس، و تتبدّى لنا شخصية البطل Meursault على أنّها شخصية توأم "لألبير كامو" إذ جعلها بوقا لأيديولوجيته و نظرته في الحياة و الوجود؛ فهو شخصية عبثية تحس دائما بالغربة، كما أنّها لا تدرك علاقتها بغيرها، فهو

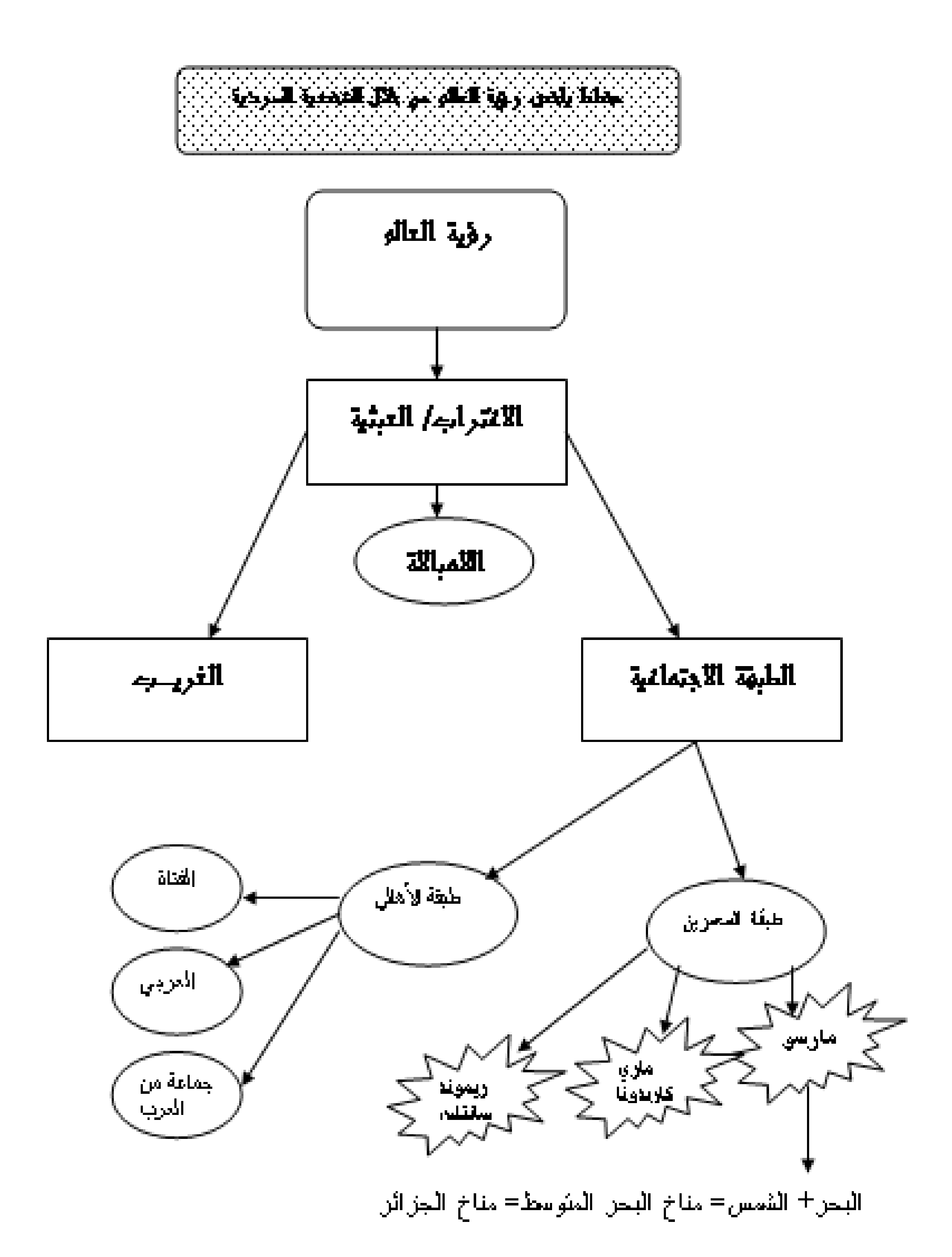
لا يعرب عن فراق أمّه و كأنّ الأمر لا يعنيه، و تتكرر إجابته بــ"لا أدري، ربّما"، فعندما طلبت منه صديقته Marie Caridona الزواج فهي تسأله: أيحبها هو؟ فيجيبها: لا أدري..ربّما لا" أنتزوج؟ كما تريدين. رغم أن ذلك لا يهمني، و كذلك عندما أرسله رئيسه يعمل في إحدى فروع الشركة في باريس يجيب بأنه لا يهمه ذلك، و إنّ كان لا يشعر بأيّة رغبة لتغيير حياته. و تدوم هذه العبثية حتّى في آخر لحظة في حياته؛ يقول الراوي:

« طوال تلك الحياة السخيفة التي عشتها كان هناك شيء غامض يصعد نحوي عبر السنين التي لم تكن قد أتت بعد(..) مالذي يهمني في حب الأم؟ مالذي يهمني في ربّه، مالذي يهمني في الحياة التي نختارها، و الأقدار التي نختارها، طالما أنّ هناك قدرا واحدا هو الذي اختارني »[34] .

اهتم الراوي بالرسم الدقيق للبطل Meursault و أولاه عناية كبيرة، حيث تبرز «صورة الأوروبي تكتله ضمن فئته و انضمامه إليها »[35] ، فهو لا يستطيع العيش دونهم، و عندما يقتضي الأمر اتخاذ موقف فإنّه ينظم إليهم و يتحمّل إثم الجريمة، يقول:«قال إنّه يريدني أن أكون شاهده، لم يكن ذلك الأمر يضايقني، و لكني لم أكن أعرف مالذي يجب أن أقوله، و لكن طبقا لرواية ريمون فإنّه كان يكفي بأن أقول: إنّ الفتاة قد خدعت، فوافقت أن أكون شاهده »[36] .

و بالمقابل تظهر صورة الفتاة العربية و أخوها و الجماعة العرب باهتة غير واضحة، حتّى أنّه لا يطلق اسما عليها و يلقبها ب(الفتاة)، و هذا يعني نفيا لوجودهم، فهم طبقة كادحة مهمّشة لا تعني شيئا، فحقوقهم منتهكة، و كرامتهم مسلوبة.

و هنا تظهر رؤية العالم باعتباره حلقة وسيطة بين الطبقة الاجتماعية(الاستعمارية، الكادحة،..) و الإنتاج الأدبي المتمثل في الغريب، و يمكن تلخيص ذلك في المخطط الآتي:


مخطط يلخص رؤية العالم من خلال الشخصية السردية
رؤية العالم
الاغتراب/ العبثية
اللامبالاة
الغريـــب
الطبقة الاجتماعية
طبقة لأهالي
طبقة المعمرين
الفتاة
العربي
جماعة من
العرب
ريموند
سانتس
ماري
كاردونا
مارسو
البحر+ الشمس= مناخ البحر المتوسط= مناخ الجزائر

2-2-2- رؤية العالم من خلال المكان:

يعد المكان عنصرا مهما في بناء النص الروائي، فلا يخلو أي عمل منه، و إن خلا من المكان الجغرافي، حيث يضع الروائي القارئ في جوّ روايته، و يتركه يحيا في وهم المكان.

يخضع المكان– حسب البنيوية التكوينية– لأبنية اللّغة و الثقافة و الأيديولوجية، أي لمرجعيات الأديب و رؤية القارئ، حيث يعرف "ميشيل بوتور" الرواية –من هذا المنطلق– بأنّها« رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ فمن اللحظة الأولى يفتح القارئ الكتاب إلى عالم خيالي من صنع كلمات الراوي، و يقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي تواجد في القارئ »(37) .

يؤطر"ألبير كامو" الرواية مكانيا في عدّة مناطق من مدينة الجزائر التي يسكنها بطل الرواية "مارسو"، حيث تبدو صورة المدينة عنده باهتة، فلا يتذكر منها إلاّ حرارة الشمس و البحر، و تبدأ الرواية بوصف دار المسنين التي كانت تقطنها "السيدة مارسو" يقول الراوي:« تقع دار المسنين في **مارينجو** على مسافة ثمانين كيلو مترا من الجزائر العاصمة »(38) ، حيث يعمد الراوي إلى "**تقنية وصف الشكل المكاني الملموس**" و يقوم بملئه بالمكونات المكانية وفقا لرؤيته للعالم، فتنشأ العلاقات المعقدة بين "البطل الرئيس" و "العاصمة" بكل أسطوريتها و ما تحمله من ذكريات متراكمة في ذهن "ألبير" نفسه، إذ يستعيد "ألبير" تفاصيل الشقة التي كان يعيش فيها في "حي بلكور" مع أمّه و جدّته و خالته الخرساء العاجزة، يقول الراوي: « كانت حجرتي تطل على الشارع الرئيسي »(39) .

يضيف : « فرحت أدور في الشقة، لقد كانت مناسبة عندما كانت أمي هنا، أما الآن فقد صارت كبيرة لي وحدي، حتّى أنّني قد نقلت طاولة الطعام إلى غرفتي، فلم أعد أحتاج إلى غير تلك الغرفة، و لم أعد أعيش إلاّ فيها بين مقاعد القش القديمة، و خزانة الثياب ذات المرآة التي أصابها الاصفرار، و السرير النحاسي القديم »(40) .

يسترجع "ألبير" علاقته بالمكان فتبدو في الرواية ساحة "شان دوما نوفر" حيث كان يلعب فيها الكرة و هو صغير، و كل التفاصيل في الرواية فهي مطابقة للحقيقة، فالسجن يقع في مكان مرتفع و هو قريب من قصر العدالة، و الملعب في آخر شارع "ليون"، حيث تأتي عربات المترو محمّلة باللاعبين و المشاهدين[41]، و كذلك الشاطئ الذي لم يكن بعيدا، يقول الراوي:« و لم يكن الشاطئ بعيدا و لكن كان علينا أن نعبر هضبة صغيرة تطل على البحر و نهبط نحو الشاطئ »[42] .

لكن المكان عند "كامو" يظهر كئيبا خاليا من أبعاده الإنسانية، فهو يريد أن يتخلص من سلطته و جبروته، لذلك هو ينفيه بطريقته الخاصّة لكي لا يتحوّل قوة ضاغطة، فتبدو "الجزائر العاصمة" في رواية "الغريب" خالية فارغة من النّاس، يقول الرواية: « صار الشارع خاليا من المارّة، و يبدو أن الأفلام في دور العرض قد بدأت في ذلك الوقت، فلم يعد بالشارع سوى أصحاب الحوانيت و القطط »[43] ، و يقول أيضا: « و مع ذلك لم يكن هناك إلاّ القليل من النّاس المسرعين »[44] .

فألبير –هنا– يطمح أن تخلو الجزائر من أهلها و لا يبقى غير ذويه، فليس من حق أي أحد الحياة على هذه الأرض سواهم.

2-2-3- رؤية العالم من خلال الزمن:

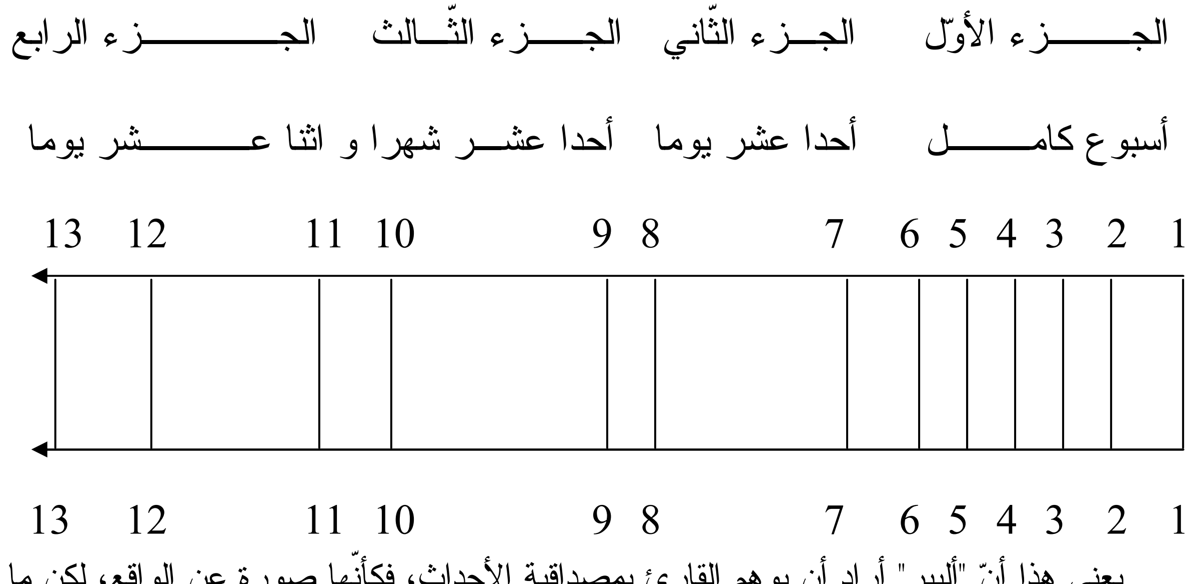
يعد الزمن إطارا مهما و رئيسا لبناء العمل الروائي، و يساعد إلى حد كبير في تحديد طبيعة الرواية، و ليس للزمن وجود مستقل، مثل باقي عناصر العمل فهو يتخلله

و يكسب النص الروائي وجودا واقعيا يقنع القارئ.

حيث نميّز في رواية "الغريب"تطابقا مذهلا بين نوعين من الزمن:

- الزمن الروائي السردي.
- الزمن الطبيعي.

فعادة ما يتعمّد الروائيون خرق الزمن الطبيعي للأحداث لخلق زمن آخر يقوم على فكرة الاسترجاع و الاستباق، و هذا الزمن يمكنه أن يسمّى« تخييليا »[45] ، إلاّ أنّ "ألبير" رتّب أحداثه وفقا للتسلسل العادي وفق المخطط الآتي:

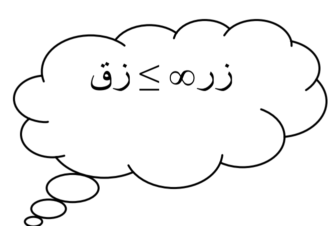


يعني هذا أنّ "ألبير" أراد أن يوهم القارئ بمصداقية الأحداث، فكأنّها صورة عن الواقع، لكن ما يشدّ النظر أن التحديد التاريخي غير وارد، رغم أنة يحيل إلى فكرة أنّ الرواية أحداثها قد وقعت في زمن وجود الاحتلال الفرنسي في الجزائر.

كما يقلل من استعمال ما يسمّى "بالخلاصة الزمنية sommaire، حيث تبدو في قوله:« فقد كان عليّ أن أصعد لدى إيمانويل لأقترض منه رباط عنق أسود و شارة حداد، لقد فقد –هو الآخر– عمّه منذ عدّة شهور »[46] ، و في قول مدير المأوى:« السيدة مارسو قدمت إلى هنا منذ ثلاث سنوات، و كنت أنت عائلها الوحيد »[47] .

لكن الراوي يتعمّد أن يخفي طفولة البطل ضمن مسار الحكي، فكأنّه يريد ألاّ يخلق جوّا من الألفة بين القارئ و البطل، فتكون النتيجة بعد قراءة العمل أن يكره القارئ البطل، و هذا من أهم مميزات الرواية العبثية عند كامو.

و يلجأ في النهاية "ألبير" إلى تقنية "الوقفة الزمنية pause"، و ذلك للاستغراق في الوصف و يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية و تعطيل حركتها وفقا للمعادلة الآتية:



حيث يكثر "ألبير" من التفاصيل الدقيقة الجانبية، بينما يتناسى وصف مشاعره أو علاقته بالناس، فمثلا عندما ماتت أمه، لكنّه و أثناء موعد الدّفن، يهتم بهيئة الناس الذين حضروا المراسيم، فمثلا قوله:« كل النسوة تقريبا كن يرتدين المرايل، و كانت الأربطة التي تشد تلك المرايل إلى أجسادهن تزيد من ظهور بطونهن المنتفخة، حتّى أنّني لم أكن –إلى ذلك الحين– قد تخيّلت إلى أيّ حدّ يمكن أن يكون حجم بطون النسوة المسنات،

و كان كل الرجال تقريبا شديدي النحافة و يقبضون على عصي »[48] .

لذلك فقد بنى الروائي الحدث بطريقة تساهم في بيان رؤيته للعالم و تصدير أيديولوجيته العبثية، فلم تكن بالنسبة له الوقفة "ضرورة جمالية" أو "استراحة جمالية" مثلما هو في باقي الأعمال، بل تحوّلت أداة مهمة في كسر العلاقة العاطفية بين البطل و القارئ، فالعبثيون لا يهمهم أحد، كما أنّهم لا يسعون إلى بناء علاقات حميمة مع أنفسهم

و مع الآخرين و العالم و الوجود.

*** خلاصة(وجهة نظر):**

لقد أراد camus أن يقدم نموذجا جديدا من الأعمال الروائية و التي تحقق رؤية كلية للعالم vision totale ou globale، لكنها فجأة تحوّلت إلى رؤية جزئية vision partiale لا تصوّر إلاّ نظرة الاستعماري و علاقته بالآخر، فبدت الجزائر العاصمة خالية، و بدا الأبطال العرب دون أسماء، و كذلك الزمن صار لعبة في يد مارسو.

فالوعي الفعلي لدى camus بكل حيثياته و ظروفه جعله يكتب كتابة روائية طبقية تجسّد بحق المقولة الجولدمانية.

و بذلك تبقى الرواية العبثية عزفا سرديا على نغمة واحدة هي سوسيولوجيا التاريخ بكل وقائعه و طاقاته الاجتماعية و شخوصه الضاربة في مساحات فضاءاته المختلفة المكانية و الزمانية.

الهوامـــــــــــش

(*) ذهب أوجست كونت إلى أنّ المجتمعات تمر بثلاث مراحل أساسية، لكل مرحلة نمط فكري أو عقلي يجيء انعكاسا لهذه المرحلة، و تخضع الآداب لنفس القانون، فتسود الآداب النزعة اللاهوتية في المرحلة الأولى، ثمّ النزعة الميتافيزيقية في المرحلة الثّانية، و أخيرا النزعة الوضعية(الواقعية) و التي يصبح فيها الأدب وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشري.

(1) د/ محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب: النظرية و المنهج و الموضوع، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2002، الصفحة: 6.

(2) نقلا عن: ع ن يوسيلوف، تطور نظرية الفن في روسيا و المدرسة الجمالية الجديدة، يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1968، الصفحة: 221.

(3) محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب، الصفحة: 22.

(**) عرض ماركس رؤيته للواقع الاجتماعي في: البيان الشيوعي الذي صدر بالاشتراك مع زميله انجلز عام 1848 و كتابه رأس المال.

(4) المرجع نفسه، الصفحة: 147.

(5) المرجع نفسه، الصفحة: 149.

(6) د/ سامي سليمان أحمد، الخطاب النقدي و الأيديولوجيا، دراسة النقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر(1945- 1967)، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2002، الصفحة: 27.

(7) ينظر: د/ محمود عودة، أسس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1998، الصفحة: 101.

(8) المرجع نفسه، الصفحة: 101.

(9)pierre .v.zima, manuel de sociocritique, D'harmattan , paris ,1idition, 2000, page : 16.

(10) د/ فريدريك معتوق، معجم العلوم الاجتماعية(إنكليزي/فرنسي/عربي)، أكاديميا، بيروت، ط1، 1993، الصفحة: 198.

(11) المرجع نفسه، الصفحة: 304.

(12) ينظر: أ. د. مجد الدين محمد خيري خمش، علم الاجتماع: الموضوع و المنهج، دار مجدلاوي للنشر، عمّان، ط1، 1999، الصفحة: 99.

(13) ينظر: د/ فريدريك معتوق، معجم العلوم الاجتماعية، الصفحة: 91.

(14) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة:

(15) ينظر: Lucien Goldman, pour une sociologie du roman, édition collection, paris,1979, page :75

(16) pierre.v.zima, manuel de sociocritique, page : 27.

(***) تقسيم العمل(division du travail): المصطلح لإميل دور كايم في كتابه (تقسيم العمل الاجتماعي)، حيث قدّم تحليلا مقارنا للبناء الاجتماعي، و أوضح أن هناك نمطين للتضامن الاجتماعي.و هما: التضامن الآلي و التضامن العضوي.

(17) د/ فريدريك معتوق، معجم العلوم الاجتماعية، الصفحة: 32.

(18) د/ عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985، الصفحة: 26.

(19) جان بياجيه، البنيوية، عارف منيمنة و بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط4، 1985، الصفحة: 8.

(20) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة: 11- 12.

(21) المرجع نفسه، الصفحة: 13- 14.

(22) د/ شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي و البنيوي في الوطن العربي، نظرية الخلق اللغوي، ج3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، الصفحة: 6.

(23) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة: 4-5.

(24) المرجع نفسه، الصفحة: 15.

(25) محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب، الصفحة: 151.

(26) د/ ميجان الرويلي و د/ سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، الصفحة: 325.

(27) د/ شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي و البنيوي في الوطن العربي، الصفحة: 16.

(28) محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب، الصفحة: 183.

(29) جمال شحيد، في البنيوية التكوينية/ دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1982، الصفحة: 151.

(30) ألبير كامي، الغريب، د/ محمد غطّاس، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1997، الصفحة: 110.

Albert camus, l’étranger, gallimard, paris, 1957, page : 175.

(31) المصدر نفسه، الصفحة: 112.

Ibid, page : 179.

(32) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص/السياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2 2001، الصفحة: 32.

(33) د/ حميد لحميداني، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991، الصفحة: 50.

(34) المصدر، الغريب، الصفحة: 111.

(35) الأخضر الزاوي، دراسات في الأدب المقارن، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1998، الصفحة: 83.

(36) المصدر، الصفحة: 37.

(37) نقلا عن: سيزا قاسم، بناء الرواية، الصفحة: 74.

(38) المصدر، الصفحة: 7.

(39) المصدر نفسه، الصفحة: 22.

(40) المصدر نفسه، الصفحة: 22.

(41) الأخضر الزاوي، دراسات في الأدب المقارن، الصفحة: 25.

(42) المصدر، الصفحة: 46.

(43) المصدر نفسه، الصفحة: 23.

(44) المصدر نفسه، الصفحة: 22.

(45) سيزا قاسم، بناء الرواية، الصفحة:26.

(46) المصدر، الصفحة: 8.

(47) المصدر نفسه، الصفحة: 8.

(48) المصدر نفسه، الصفحة: 13.